

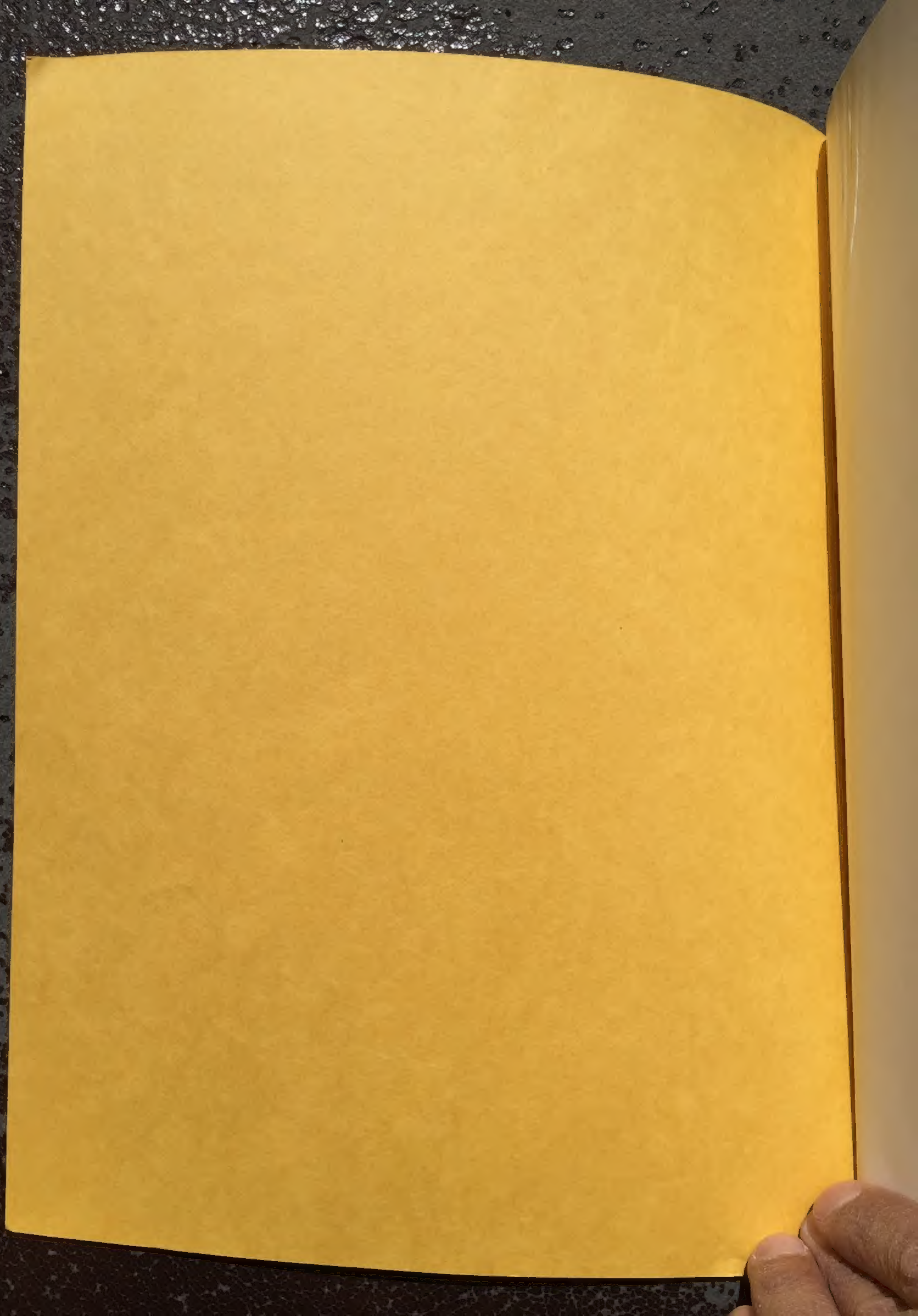
200  
82539

БОСХ



Bosch







Торгово-промышленная  
фирма

«АЛЕКС»



Trade-Industrial  
Firm

«ALEX»



ББК 85.14.15  
Б85

Составитель и автор вступительной статьи *Е. Акимова*  
Оформление и макет *В. Смуруженков*

**Босх Иеронимус**

Б85

Живопись. Графика. — М.: "АРС"; "Алекс"; СП "Панас",  
1993. — 112 с.

ISBN 5-88527-01-5

Б 4903000000 -001  
(002) -93

Без объявл.

ББК 85.14.15

ISBN 5-88527-01-5

© Составление. Перевод. Оформление.  
"АРС", 1993



"APC" • СП "ПАНАС"

"ARS" • SV "PANAS"

Москва • 1993 • Moscow



*Hieronymus*  
**BOSCH**

PAINTING • DRAWING

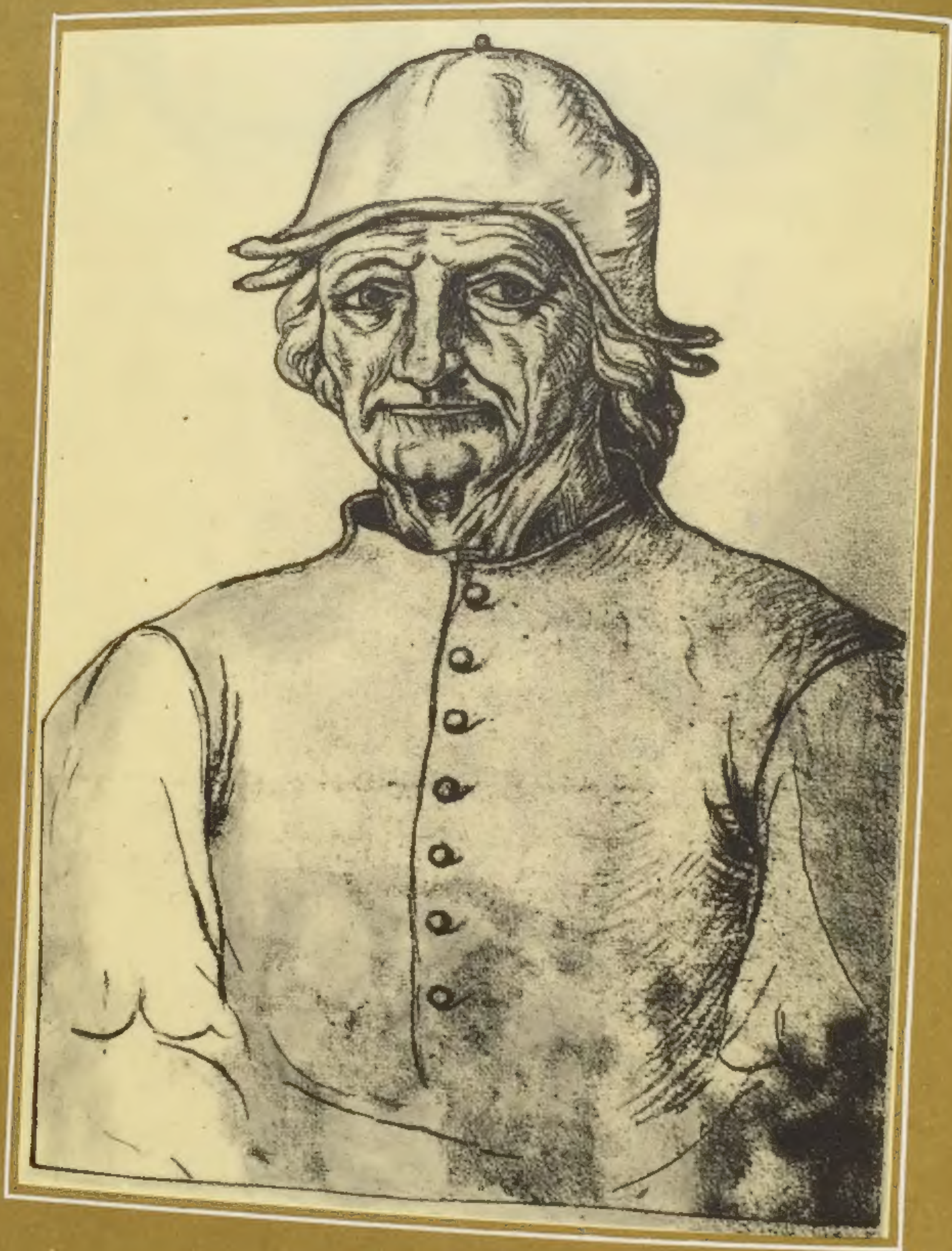


*Иеронимус*

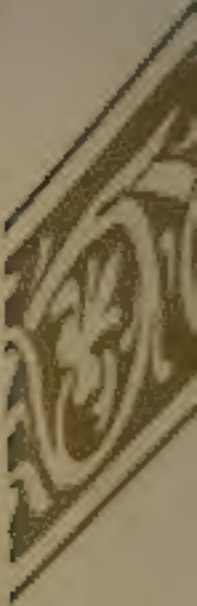
БОСХ

ЖИВОПИСЬ • ГРАФИКА





Иеронимус  
БОСХ







Иеронимус Босх. Это имя всегда было окружено ореолом тайны и загадочности: слишком мало достоверных данных о жизни художника, слишком необычно и своеобразно его творчество. Несмотря на множество посвященных Босху статей и монографий, эта фигура продолжает оставаться одной из самых загадочных в мировом искусстве. Весьма противоречивы взгляды исследователей на творчество мастера. Одни считают Босха еретиком, прямым предшественником эпохи Реформации, другие — религиозным ортодоксом, третьи — мрачным мизантропом, четвертые — человеком с ироническим складом ума, веселым насмешником, пятые — безумцем с болезненным воображением, шестые — мистиком. Всех точек зрения и не перечислишь. Ответить, какая из них наиболее справедлива, пока не удастся.

Первую загадку Босх загадал нам датой своего рождения: до сих пор она точно не установлена. Предположительно исследователи называют 1460 год. Зато достоверно известно место рождения художника — город Хертогенбос в Нидерландах, сокращенное название которого послужило Босху псевдонимом. Настоящее имя мастера — Иеронимус ван Акен. Занятие художественным ремеслом являлось традиционным в семье будущего мастера: и дед, и отец, и два брата, и двое дядей Иеронимуса были художниками. Существует предположение, что роспись в церкви св. Иоанна в Хертогенбосе, изображающая распятие Христа, принадлежит кисти деда Иеронимуса — Яну ван Акену.

Документально подтвержденным фактом биографии Босха является его женитьба на богатой патрицианке Алейд ван Мерверме, сделавшая его материально обеспеченным человеком. Теперь независимый от заказов художник мог посвятить себя свободному творчеству, что он и сделал, удалившись в родовое имение жены под Хертогенбосом и проведя там большую часть жизни.

Из дошедших до нас архивных документов известно, что Босх состоял членом религиозного «Братства Богородицы» при городском соборе св. Иоанна. Те же городские архивы называют дату смерти великого мастера — 1516 год. Вот, пожалуй, и все дошедшие до нас скудные данные о его жизни. Но так ли уж важны для понимания творчества художника сухие факты его биографии? Попытаемся понять Босха иначе, не через личную судьбу, а через осмысление окружающей его действительности, через знакомство с религиозными, нравственными, политическими течениями той далекой эпохи. Ведь ни одно значительное художественное явление не возникает на пустом месте, в отрыве от общества, его породившего. Не составляет исключения в этом плане и Босх.

Как художник он пользовался признанием современников. В конце жизни даже получал заказы от Бургундского двора. Вплоть до последней четверти XVI века имя мастера было широко известно в Европе. Его копировали, ему подражали, гравюры с работ Босха пользовались немалым спросом. Однако в последующие века иносказательный смысл произведений художника становится все менее понятен зрителям. Уже в XVII веке имя Босха почти забыто. Интерес к его творчеству проявляют только коллекционеры. Картины мастера пылятся в музейных подвалах. И только в конце XIX века о нем вспоминают, а в XX веке открывают как бы заново. Сюрреалисты провозглашают его своим духовным отцом.

Сегодня интерес к творчеству Босха в нашей стране огромен. Вероятно, проблемы той далекой эпохи чем-то созвучны сегодняшнему беспокойному времени.

Босх стоит на грани двух великих эпох европейской культуры: средневековья и Ренессанса. Он жил и работал в точке пересечения разных художественных



и идеологических позиций. Вся разноликость переходной эпохи воплотилась в искусстве мастера. Своеобразный творческий язык Босха, возникший как слияние двух противоположных типов мировоззрения, едва ли когда-нибудь будет разгадан до конца. Как и у всех художников эпохи Возрождения, велик интерес Босха к реальной действительности. Он стремится охватить мир целиком, во всем многообразии его видимых форм, создать универсальную картину вселенной. Отсюда на его полотнах огромное количество вещей, предметов, людей и животных, целая энциклопедия разнообразнейших форм органического и неорганического мира. Картины природы, служащие в большинстве случаев фоном его работ, Босх пишет с небывалой до него убедительностью и реалистичностью. Наполняя свой пейзажи воздушной атмосферой, смело используя эффекты освещения, Босх выступает как художник новой эпохи, эпохи Возрождения.

Но, строя свои картины по законам оптического видения, он остается человеком средневековья, со свойственным последнему символическим пониманием мира.

Для сегодняшнего зрителя восприятие картин Босха осложнено незнанием средневековой символики. Сочетания вещей и предметов, кажущиеся нам нелепыми или случайными, для современников мастера имели вполне конкретное значение: так, изображение рыбы ассоциировалось с постом; тюльпан символизировал обман; лягушка — доверчивость или наивность; сова — грех и неверие; зимородок — тщеславие; закрытая книга — глупость, невежество; свиньи у корыта — проституцию, нечистоту; петух, копошащийся в навозе, — похоть и т. д. Кроме того, значение каждого символа было многозначным. Так, если в представлениях простонародья упомянутая рыба ассоциировалась с постом, то в церковной росписи тот же символ обозначал крещение или самого Христа. Для алхимиков он был водой, для астрономов — Луной.

Босх, которого по праву считают основоположником жанровой живописи, черпавший свой сюжет из окружающей действительности, неуклонно следует средневековой традиции. Ради выявления внутреннего смысла происходящего он нарушает реальные жизненные связи, прибегая к языку иносказаний. Но этот своеобразный творческий метод не усложняет, а, напротив, упрощает для современников мастера восприятие его произведений.

Духовная жизнь общества, в котором жил и творил Босх, напоминала бурлящий котел. С одной стороны, общественная мысль тяготела к позитивным наукам и античной мудрости, а с другой — интерес к астрологии, алхимии, магии был не менее силен. Умами владела идея о приближающемся конце света. Различные пророчества и предсказания не оставляли сомнений в приближении Страшного суда. Называлась даже точная дата конца света — 1505 год. Искусство переходной эпохи грезило ужасами Апокалипсиса. Естественно, что мотивы многих картин взяты Босхом из богословской литературы: теологических трактатов, мистических откровений. Жития различных святых также вызывают пристальный интерес мастера. Исследователи творчества Босха предполагают его знакомство с учениями еретических сект, различными мистическими источниками.

Многие образы Босха — плоды его гениального воображения — способны напугать зрителя своей необычностью, противоестественностью, сочетанием в одном существе самых невероятных черт. Но, пристально взглядевшись в сонмы его уродцев, птицев, живых механизмов, всяческой нечисти, мы обнаружим в них черты веселых чертёй карнавала. И уже трудно будет ответить, кого же больше напоминают персонажи Босха: то ли видения ночных кошмаров, то ли образы народного фольклора, известные по сказкам, легендам, пословицам и поговоркам. Многие в его картинах идут от праздничных зрелищ, театральных представлений. Ведь известно, что средневековые города жили карнавальными масками, личинами, костюмов. Скульптурные изображения чертёй, святых, нечистой силы, петрушек и животных являлись привычной атрибутикой того времени.



## БОСХ

Средневековые театральные представления строились по принципу совмещения реального и фантастического, страшного и смешного. Сочетание на сцене нравоучительных ужасов и забавных кошмаров существовало и до Босха. Поэтому правомёрно предположить, что художник просто «перевёл» их на изобразительный язык художественных образов.

Многие «вульгаризмы» изображения также указывают на связь мастера с народной традицией. Так, довольно часто на рисунках и картинах Босха мы видим человеческий зад с вылетающими оттуда птичками. В «перевёде» с народного юмора того времени эта аллегория означала транжирство ради обжорства, где стайка птичек — улетающие деньги. Словом, хотя серьёзных исследований народных истоков творчества мастера и не существует, несомненным представляется влияние фольклора на формирование его художественного языка.

Многие стилистические черты работ Босха указывают на тесную связь его творчества с северной художественной школой, сложившейся во второй половине XV века в голландских городах — Гарлеме, Дельфте, Утрехте. Существует предположение, что Босх учился ремеслу в одном из этих городов. Характернейшая черта северной школы — связь с народной традицией и средневековой культурой.

Не оставляет сомнений и тот факт, что Босх прекрасно знал искусство «золотого века» нидерландской живописи, представленной именами его гениальных предшественников — Яном ван Эйком и Мастером из Флемаля. Хертогенбос — родина Босха — находился как раз на границе этих двух художественных традиций.

Начало творческого пути мастера исследователи относят к середине 70-х годов XV века. Принятая сегодня периодизация делит его творчество на три основных этапа: ранний (1475 — 1480), средний (1480 — 1510) и поздний (1510 — 1516). И, хотя данное деление весьма условно (ведь ни одна из дошедших до нас работ Босха не датирована), постараемся на конкретных примерах рассмотреть характернейшие черты каждого периода.

В своих ранних произведениях мастер обращается к реальной действительности. Он пишет жанровые сценки, взятые из повседневной жизни. Но элементы символики непременно вкраплены в любую из них. Посмотрим на работу «Операция глупости». Сюжет прост: лекарь-шарлатан хирургическим путём пытается извлечь из головы пациента «камень глупости». Именно этот камень являлся по народным представлениям того времени причиной недалёкого ума. На первый взгляд, все в этой сценке достаточно реально: и фигуры людей — современников Босха, и лирический равнинный пейзаж со шпильми городских соборов, подёрнутых голубоватой дымкой. Но, взглядевшись, мы обнаружим, что из раны на голове пациента произрастает тюльпан, лекарь увенчан перевернутой воронкой, на голове у женщины покоится закрытая книга. Только понимая значение этих символов, можно правильно «перевести» смысл иносказания: шарлатаны и пройдохи-целители дурачат людей, извлекая прибыль из наивности и невежества. О том, что рано или поздно пройдоха-лекарь получит по заслугам, предупреждают виселица и колесо, омрачающие идиллический пейзаж. Ещё деталь: под креслом, на котором сидит оперируемый, притулилась пара башмаков, тесно прижавшихся друг к другу. Издавна домашние туфли служили символом бракосочетания и супружеской верности. В данном случае они означают союз глупости и обмана, пройдохи-лекаря и пациента-дурака.

Жанровая сценка становится таким образом не просто бытовой зарисовкой с натуры, а символом человеческой жизни, где глупость и обман — основы бытия. Все тёмное и уродливое в природе человека — результат глупости. Эту идею Эразма Роттердамского за четверть века до выхода в свет «Похвалы Глупости» предвосхитил Босх.

Не случайна круговая композиция картины, уподобляющая её зеркалу. Ведь зеркало, как и искусство, призвано отражать окружающий мир. Но это отражение



## БОСХ

строится не только и не столько по законам оптического видения, сколько по внутреннему смыслу происходящего.

С годами идея о несовершенстве человека, о его греховности приводит Босха к убеждению, что вся земная жизнь есть не что иное, как прямая дорога в ад. Свои представления об устройстве преисподней художник черпает из средневековых литературных источников, традиционной иконографии. Облики обитателей ада в изображении Босха вполне реалистичны с точки зрения представлений того времени. Привычным и естественным для современников мастера было изображение демонических образов в виде гибридов насекомых, птиц, пресмыкающихся, различных «нечистых» животных: крыс, жаб, летучих мышей. Безудержная фантазия Босха «совершенствует» эти образы, наделяя их небывалыми доселе чертами. В ранних работах художника ад напоминает не то огромную кухню, не то строительную площадку, где деловитые «повара» и «мастеровые» вершат свою привычную работу — мучают грешников. Варят их в котлах, жарят на сковородках, режут ножами, расплющивают на наковальнях, словом, добросовестно выполняют весь технологический цикл адских мучений. Если поначалу ад Босха ограничивается пределами преисподней, то постепенно, в более поздних работах, он начинает как бы выплескиваться наружу, вливаться в земную жизнь, превращаться в ее неотъемлемую часть. И даже райские сады Эдема наполняют сонмы странных существ — не то ангелов, не то чертей, принявших облик небожителей.

Гуманистическая идея о несовершенстве человеческой природы с годами перерастает у Босха в ощущение трагической неустраоенности мира. Эпоха, предшествовавшая на севере Европы эпохе Реформации, отмечена религиозными волнениями, политическими неурядицами, ожиданием конца света. Привычными для сельского пейзажа становятся горящие деревни, а виселица и колесо входят неотъемлемой частью в любой ландшафт. С конца 60-х годов XV века публичные казни и пытки еретиков начинают производиться на площадях нидерландских городов. Охота на ведьм достигает небывалого размаха, чему немало способствует знаменитая булла папы Иннокентия VIII от 9 декабря 1484 года, призывающая бороться с ведьмами и колдунами, с теми, кто «предался дьяволам, суккубам, инкубам и их воплощениям, заклинаниям, колдовству и другим проклятым соблазнам и занятиям». Заподозренный в колдовстве или ереси арестовывался и заключался в тюремный каземат на все время следствия, причем срок его содержания не был лимитирован — несчастный мог годами, в тяжелейших условиях, дожидаться решения своей судьбы. А самое страшное начиналось на допросах. Применение изуверских пыток делало положение подсудимого безнадежным. Тонко разработанная система физического и морального увечия человека приводила к тому, что он соглашался возводить на себя любые обвинения. Самым нелепым было то, что даже животные могли быть заподозрены в связях с дьяволом. Чаше других репрессиям подвергались домашние кошки.

В этой жуткой атмосфере средневекового террора складывается та художественная концепция, та система образных средств, которая сделала Босха «почетным профессором кошмаров», автором «Босховиады», одним из самых «темных» художников в мировом искусстве. Мастер стремится вскрыть причины зла, царящего в мире. Но теперь он видит первопричину не в глупости людей, а в идее первородного греха. Возмездие за этот грех становится основной темой среднего периода творчества художника.

Кровавые социальные конфликты выделялись людям того времени как разгул сил преисподней, как признак близкого пришествия Антихриста. В обстановке, когда действительность все больше приобретает черты апокалипсического кошмара, Босх обращается к теме святых. Отшельники и аскеты, пытающиеся противостоять злу, становятся для художника воплощением положительных начал жизни.



## БОСХ

Алтарь «Искушение св. Антония», к истории жизни которого мастер обращался неоднократно, поражает нас причудливой изощренностью образов. Зло, окружающее святого, столь многолико и паталогично, что может соперничать с картинами преисподней и Страшного суда. Зло надвигается со всех сторон грозным кошмаром: призрачные фантомы, жуткие личины, металлические конструкции в сочетании с телами людей и животных, рыцарские доспехи, посуда и утварь, принимающие формы птиц, рыб и зверей — все это движется, живет какой-то своей ирреальной, но суетливо-динамичной жизнью на фоне совершенно конкретных ландшафтов. И морской залив, и пылающая среди ночи нидерландская деревня, и холмистые равнины, среди которых течет спокойная река, — все картины природы предельно реалистичны, исполнены величественной красоты и гармонии.

Из парадоксального сочетания реального и ирреального возникает панорама земной жизни, протекающей под властью зла. Эта жизнь складывается из различных, не связанных между собой сюжетов и ситуаций: св. Антоний в окружении нечистой силы свершает черную мессу, преклонив колена перед распятием; живой Христос появляется из глубины алтаря рядом с собственным распятием; великан Христофор переходит вброд реку, неся на своих плечах «тяжесть мира»; на зеленой поляне погрузился в раздумья Иоанн Креститель; монстры и чудовища заполняют своими телами небо и землю. Сосуществование добра и зла, их постоянная борьба и взаимопроникновение очень характерны для Босха. Аналогичный принцип изображения присутствует и в других работах мастера, посвященных святым и отшельникам.

В последнее десятилетие жизни Босха культурный климат Нидерландов, как и Европы в целом, меняется. Конец света, предрекаемый пророками и проповедниками, так и не наступил. Земная жизнь начинает доминировать в сознании людей, оттесняя на задний план религиозно-мистическое мировоззрение. Новое поколение молодых художников считает своими кумирами великих итальянцев — Рафаэля, Микеланджело. Босх, не изменяя своим прежним темам и сюжетам, неизбежно испытывает на себе влияние нового гуманистического движения.

Мир последних работ художника далек от серьезной аскетичности средневековья. Красочность и нарядность, всегда присущие мастеру, здесь проявляются в полной мере. Радостный дух «золотого века» нидерландской живописи как бы возрождается вновь в искусстве Босха.

Среди работ последнего периода одной из самых ярких и фантастических является алтарь «Сад земных наслаждений». И хотя здесь, как и в предыдущих работах, мастер обращается к теме символического изображения земной жизни, общее звучание этого произведения несколько отлчно от предыдущих.

Алтарь «Сад земных наслаждений», как и большинство средневековых алтарей, состоит из двух частей: наружной и внутренней. Причем внутреннюю часть современники Босха могли видеть лишь по праздникам, когда во время торжественных богослужений створки открывались. На наружной части алтаря изображена Земля третьего дня творения. На ней нет еще ни человека, ни животных. Только горы и растительность. Космическое пространство в виде сферы окружает Землю. Лучи солнца, пробиваясь сквозь тучи, освещают ее безмятежный лик.

Внутренняя часть по традиции представляет собой триптих, левая и правая части которого противопоставлены друг другу и являют собой картины Рая и Ада. На левой створке — момент сотворения Евы Господом. Сады Эдема, раскинувшиеся вокруг Фонтана жизни, напоминают огромный ботанический сад, где в райской гармонии соседствуют друг с другом южные пальмы и скромная северная растительность, самые невероятные животные, птицы, земноводные, причем не только реально существующие, но и плоды воображения художника. Слон и тюлень, жираф и медведь, единорог и корова нимало не тягостятся своим соседством. Павлины, аисты, кабаны, олени, лебеди, дикобразы, рыбы, лягушки — все это многообразие живых форм на первый взгляд существует в гармониче-



## БОСХ

ском единстве, на принципах добрососедства. Но, взглядевшись попристальней, мы заметим и кошку, поймавшую мышь, и лань, убитую хищником. Значит, зародыши зла и вражды притаились уже здесь, в райских садах Эдема.

В центральной части алтаря вокруг овального пруда двинутся огромные массы людей и животных. Их окружают невероятные растения, механизмы, причудливые сочетания тех и других. И все это, подчиняясь невидимому режиссеру, живет и движется, соединяясь в причудливые комбинации, распадаясь и дробясь на отдельные иероглифы. Человеческая жизнь многолика в своей греховности — таков, вероятно, символический смысл центральной композиции.

Правая часть алтаря — картина Ада. В центре ее — «дерево познания», больше напоминающее пустую скорлупу, поддерживаемую подгнившим стволом. По сравнению с ранними изображениями преисподней, Ад в данном случае более механистичен и рационален. Он напоминает собой уже не гигантскую кухню, а, скорее, чудовищную машину, прекрасно отлаженную, работающую без сбоев, четко, в раз и навсегда заданном ритме. И если раньше Босх поражал нас энциклопедичностью изображений промышленной технологии своего времени (правильных печей, ветряных мельниц, кузнечных горнов, мостов, морских судов, различных видов оружия), то теперь в его фантастических механизмах можно усмотреть гениальное пророчество грядущей машинной цивилизации.

В данном произведении Босх предстаёт перед нами как непревзойденный мастер композиции, как гениальный режиссер живописного полотна. Достойно удивления и восхищения мастерство художника, способного объединить и строго организовать такую тьму разнообразнейших сюжетов и образов.

Без творчества Босха история европейского Возрождения была бы неполной. Двадцатому веку принадлежит честь «открытия» художника. После трех столетий забвения имя его воскресает вновь. Возродившийся интерес к искусству мастера нельзя объяснить случайностью или капризом моды. Очевидно, причина в том, что «все на свете повторимо».\* Ведь и охота на ведьм, и разрушенные города, и сожженные деревни — все это наша недавняя история. Да и день сегодняшний с его тревожениями и заботами, с его социальными и политическими конфликтами, экономическими, нравственно-идеологическими и религиозными проблемами — вся эта неустраobenность переходного периода роднит эпоху Босха с нашей действительностью. Может быть, внимательно вглядываясь в работы гениального мастера, мы сумеем распознать в его гротесковых образах свои собственные черты, пороки и недостатки, критичнее посмотреть на самих себя, сегодняшних, и ответить на многие мучительные вопросы современности.

\* С. Есенин





2. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе  
2. St. Joannes Cathedral in Hertogenbosch



4. Корабль дураков  
4. Ships of Fools



3. Несение креста  
3. The Way of the Cross







5. Страшный суд. Фрагмент алтарного триптиха  
5. The Last Judgement. Detail of Altar Triptych





6. Страшный суд. Створка алтаря  
6. The Last Judgement. Fold of Altar







Страница  
из книги  
The Last

Страница  
из книги  
The Last



7. Страшный суд. Фрагмент центральной  
части алтаря  
7. The Last Judgement. Detail of Central Part of Altar



8-9. Страшный суд. Фрагменты алтарного  
триптиха  
8-9. The Last Judgement. Details of Altar Triptych





Искусство  
Антония  
Беза часть  
его  
тих  
го  
А  
де  
исл



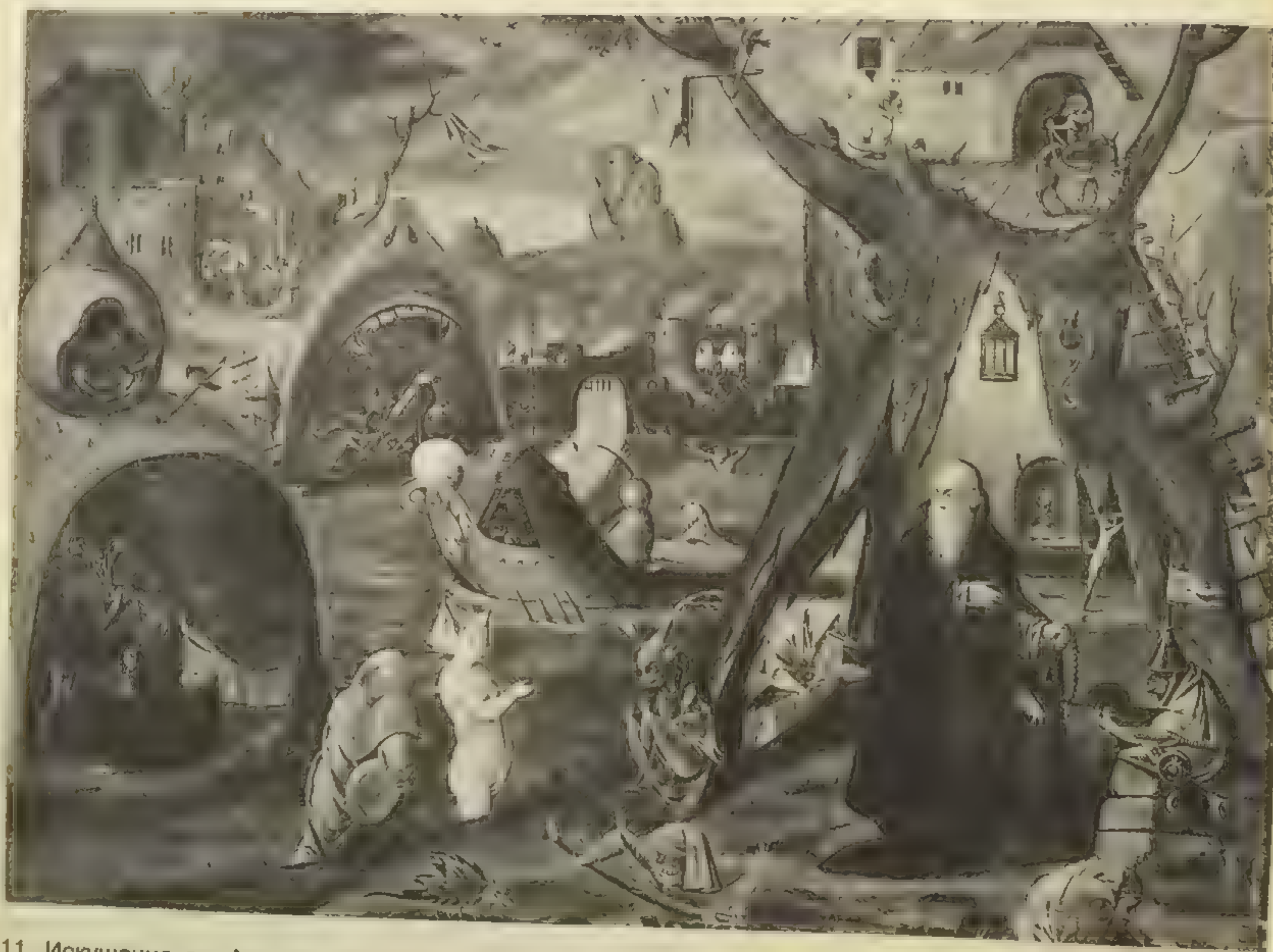


10. Искушение  
св. Антония.  
Левая часть  
алтарного  
триптиха

10. Temptation  
of St. Anthony.  
Left Part  
of Altar  
Triptych



12. Искушение св. Антония. Фрагмент алтарного триптиха  
12. Temptation of St. Anthony. Detail of Altar Triptych



11. Искушение св. Антония. Вариант композиции  
11. Temptation of St. Anthony. Version of Composition



Part. Men  
of Altar







13. Христос перед народом  
13. Christ Before the People

14. Несение креста  
14. The Way of the Cross









15. Сад земных наслаждений. Внешние створки  
триптиха

15. Garden of Earthly Delights. Outside Folds of Triptych

16. Сад земных наслаждений. Фрагмент левой части  
алтаря

16. Garden of Earthly Delights. Detail of Left Part of Altar









17. Страшный суд. Центральная часть алтарного  
триптиха

17. The Last Judgement. Central Part of Altar Triptych



18. Вознесение  
блаженных душ  
в рай

18. Ascension  
of Blissful Souls  
to Paradise



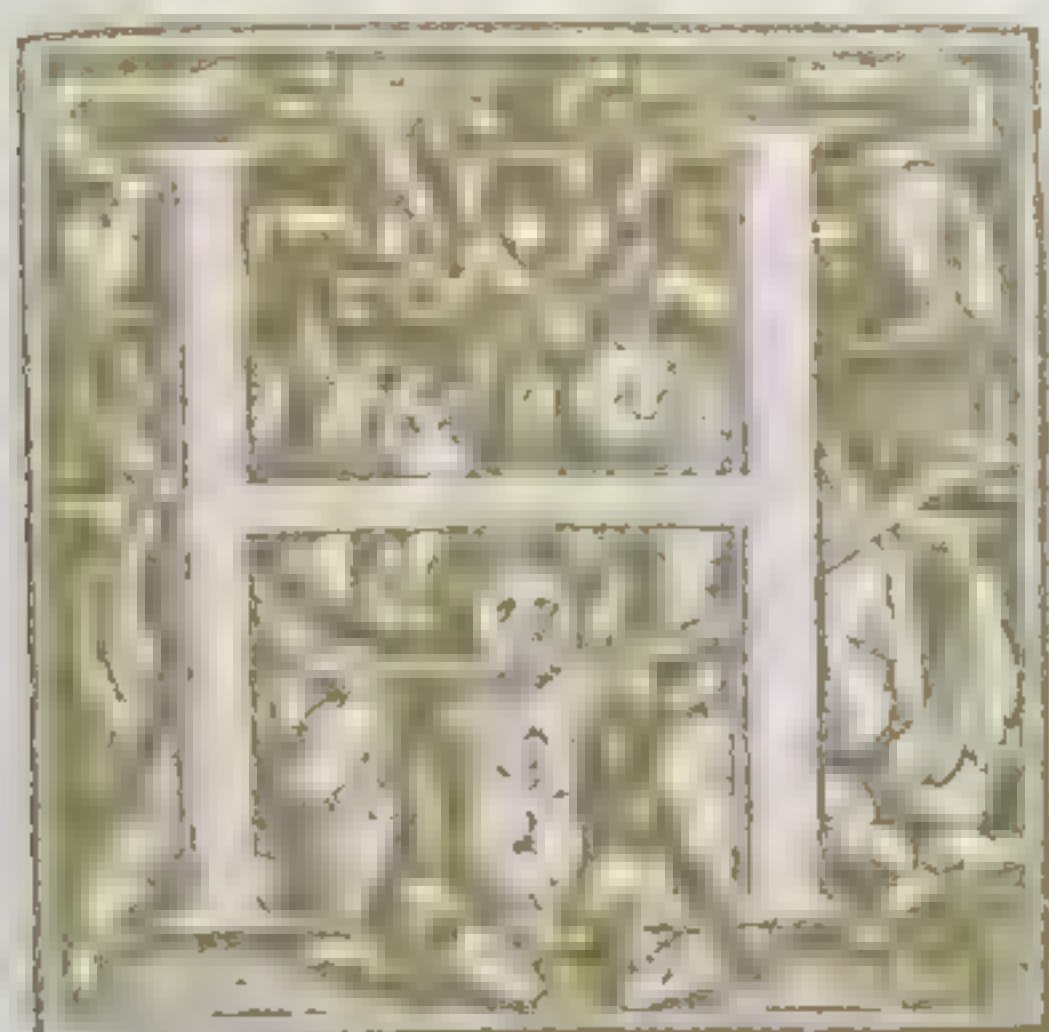




HIERONIMO BOSCHIO PICTORI.

Hieronymus  
BOSCH





ieronymus Bosch. This name has always been surrounded with a halo of mystery: too few facts are known about the painter's life, and his art is far too unconventional and original. Bosch continues to be one of the most enigmatic figures in the world of art, despite numerous articles and monographs devoted to him.

The views of scholars on the master's art are quite contradictory. Some consider Bosch a heretic, a herald of the Reformation epoch; others — a religious orthodox; still others — a gloomy misanthrope; a person of ironical mind, a frivolous mocker; a madman with a morbid imagination; a mystic, and so on, and so forth. It is hard to account for all the viewpoints, and the truest of these has yet to be chosen.

Bosch's first riddle is the date of his birth: somewhere around the year 1460. But the place of his birth is known for certain: the town of Hertogenbosch in the Netherlands, an abbreviation of which Bosch took for his pseudonym. His real name was Jeroen van Aeken. The profession of artist was a tradition in the master's family: his grandfather, father, two brothers and two uncles were all artists. There exists an assumption that the murals of St. John's Church in Hertogenbosch, depicting the Crucifixion, were done by Jan van Aeken, the master's grandfather.

Another documented fact of Bosch's biography is his marriage to the rich patrician Aleid van Merverme, who made him well-off and comfortable. No longer dependent on orders, the artist could devote himself to free creativity. He retired to his wife's ancestral estate near Hertogenbosch, where he spent most of his life.

The archives tell us that Bosch joined a religious brotherhood, the Confraternity of Our Lady, at St. John's Cathedral. The archives also give the date of the great master's death — 1516.

That is, perhaps, all the scant information that has reached us about his life. But are these bare facts of the artist's biography all that important for an understanding of his creative work? Let us try to understand Bosch not through his personal destiny, but through the prism of his environment, through an acquaintance with the religious, moral and political trends of that remote age, since no artistic phenomenon appears on an empty place, in isolation from the society that engendered it. Bosch was no exception.

He was a success as an artist with his contemporaries. He even received orders from the court of Burgundy. Right up to the last quarter of the 16th century the master's name was well-known in Europe. Bosch was imitated, and engravings of his works were in popular demand. However, the allegorical meaning of the painter's works became less and less clear to the public in the centuries that followed. As early as the 17th century, Bosch's name was virtually forgotten. Only collectors were interested in his art, and his canvasses were gathering dust in museum basements. It was only at the end of the 19th century that he was remembered, and in the 20th century he was rediscovered all over again. The surrealists considered him to be a spiritual father. In Russia, there is much interest in his art. Perhaps, the problems of that remote age are consonant with those of our own troubled times.

Bosch stands between two great epochs of European culture: The



## BOSCH

Middle Ages and the Renaissance. He lived and worked at the crossroads of diverse artistic and ideological approaches. All the diversity of the transition period was embodied in the master's art. His original creative language, taking shape as a confluence of two opposite types of outlook, will hardly ever be deciphered in every detail. Like other artists of the Renaissance, Bosch was fascinated by reality. He tried to grasp the whole world in all its variety, to create a general picture of the Universe. That is why his pictures are crammed with things and objects, people and animals, very much like an encyclopedia of diverse forms of the organic and inorganic world. His landscapes, serving as the background to his works, are most convincing and realistic. Bosch comes down to us as an artist of the new epoch, the Renaissance, his landscapes filled with air and abounding in bold light effects.


But while constructing his pictures on the laws of optical vision, Bosch remains a man of the Middle Ages, with his peculiarly symbolic view and understanding of the world.

For the art lovers of our own day, perception of Bosch's pictures is complicated by our ignorance of medieval symbols. Combinations of things and objects which we may find to be absurd or accidental carried much concrete meaning for the master's contemporaries. Thus, a fish signified fasting; a tulip — deception; a frog — trust and naivete; an owl — sin and lack of faith; a halcyon — vanity; a closed book — stupidity and ignorance; swine at a trough — filth and wantonness; a cock on a dunghill — lust, and so on. Besides, every symbol was polysemantic. So, if in the popular view a fish was associated with fasting, in a church mural it symbolised the act of baptism or even Christ himself; it meant water for the alchemist, and the Moon — for the astronomer.

Bosch, who is, by rights, considered to be the founder of genre painting, and who took his subjects from his surroundings, steadily follows this medieval tradition: to reveal the inner sense of what is happening, he distorts the real-life connections and resorts to allegory. But this peculiar method does not complicate the perception of the master's works and even simplifies it for his contemporaries.

The spiritual life of the society in which Bosch lived and worked was something of a pot on the boil. On the one hand, social thought gravitated towards the positive sciences and the wisdom of antiquity, and on the other, there was an interest in astrology, alchemy and magic. Men's minds were beset by the idea of impending Doomsday. Some of the numerous forecasts even fixed an exact date for the Day of Judgement: 1505. The horrors of the Apocalypse were a distinctive feature of art in the transition epoch. It is only natural that the motives of many pictures were taken by Bosch from theological treatises and mystic revelations. The master was also interested in the life of various saints. Scholars assume that he studied the teachings of heretical sects and delved into other mystic sources. Many of the images conjured up by his brilliant imagination are terrifying because they are so unnatural, with a combination of the most incredible features in one creature. But if we take a closer look at his monsters, living mechanisms and evil spirits, we find the features of mischievous devils at carnival time. And it will be difficult to answer what Bosch's images remind us of: a bad dream or characters of folklore, known from tales, legends and proverbs. Much in his pictures comes from shows and theatrical performances. It is known that medieval towns staged carnivals approximately three months a year. No village festival was held without masks or costumes. Sculptures of devils, saints, evil spirits, punches and animals were usual elements of the period. A combination of real and fantastic, terrible and ridiculous was a distinctive feature of medieval theatrical performances. The conjunction of moralizing horrors and funny nightmares existed on the stage even before Bosch, so that we





## BOSCH

may suppose the painter simply to have "translated" them into the language of painting.

Many "vulgarisms" also point to the master's connection with popular tradition. So, very often we see in Bosch's pictures a human rump with birds flying out of it. Translated from folk humor, this allegory meant waste through gluttony, where the flock of birds was so much money thrown away. Though there has been no serious analysis of the sources of the master's art, the folklore influence on the formation of his artistic language is obvious.

The style of Bosch's works points to the close connection between his art and the Northern school of art, which took shape in Harlem, Delft and Utrecht (the Netherlands) in the 15th century. It is said that Bosch learned his trade in one of these cities. A characteristic feature of the Northern school is its connection with popular tradition and medieval culture.

There is no doubt that Bosch knew the art of the Golden Age of Netherlandish painting, as represented by his brilliant predecessors — Jan van Eyck and the Master of Flemalle. Hertogenbosch, Bosch's home town, is situated just at the boundary of these two artistic traditions.

The beginning of the master's creative way is believed to date from the middle of the 1470s. His creative life is usually divided into three periods: early (1475–1480), middle (1480–1510) and late (1510–1516). And although this division is no more than tentative (for none of Bosch's works are dated), we shall try to examine the most characteristic features of each period.

In his early works, the painter turns to the reality of the world, and depicts on his canvasses scenes from everyday life. But in every one of his pictures we find symbolic elements. Consider his "Operation on Foolishness". The plot is quite simple: a quack doctor does a surgical operation on his patient's brain in an effort to extract the "stone of foolishness". In his day, this stone was believed to be the cause of a person's dim-wittedness. At first sight, the scene looks very much like one taken from life itself: the figures of the painter's contemporaries and a lyrical landscape dotted with the spires of city cathedrals all wrapped in a fine blue mist. But a closer look will reveal that out of the wound in the patient's head there grows a tulip, the doctor himself is wearing what looks like a funnel, and the woman carries a closed book on her head. Only by understanding the meaning of these symbols is one able to give a correct "interpretation" of the gist of the allegory: quack doctors make money by fooling naive and ignorant people.

The gallows and the wheel casting gloom over the scenery foretell that sooner or later the mischievous doctor will get his due. There is one more detail to the painting: a pair of slippers clinging close to each other are looking from under the arm-chair on which the patient being operated on is sitting. The slippers have long been known as a symbol of marriage and matrimonial fidelity. But in this case they stand for the alliance of stupidity and fraud, of the mischievous doctor and the foolish patient.

The scene is therefore perceived as not just another sketch from nature but as a symbol of human life where foolishness and fraud underlie the very existence. All that is dark and ugly in human nature is the result of foolishness. This idea of Erasmus Roterodamus' was foreshadowed by Bosch a quarter of century before the "Praise for Foolishness" came out.

The circular-like composition of the painting making it look like a



## BOSCH

mirror is not accidental. For mirrors just like art are called upon to reflect the world around us. But this reflection is built up not only by the laws of optical vision, and not so much by these laws, as by the inner sense of the things that are taking place.


As years passed the idea of human imperfection and sinfulness led Bosch to a conclusion that all earthly life is nothing but a direct path to inferno. His notions about the arrangement of the nether world are derived from medieval literary sources and traditional iconography. The inhabitants of inferno as portrayed by Bosch are quite realistic from the viewpoint of notions that existed at the time. To portray demonic images as hybrids of insects, birds, reptiles, various diabolic animals – rats, toads and bats – was habitual and natural for the artist's contemporaries. Bosch's runaway fantasy improves these images lending them features they did not have. The artist's early works portray inferno as something like a huge kitchen or a construction site where efficient cooks and workmen are engaged in their usual work – torturing the sinners. The latter are being boiled in cauldrons, fried on frying-pans, cut with knives, flattened on anvils or, in short, are exposed to the entire technological cycle of intolerable tortures. Whereas at the outset Bosch's inferno is confined to the nether world, in his later works it is beginning to splash out so to say, to flow into the earthly life and turn into its integral part. Crowds of queer creatures – either angels or devils that have assumed the guise of angels – are filling even the heavenly gardens of Eden.

The humanistic idea that human nature is imperfect gives way in Bosch's paintings to a sensation of tragic disorder of the world. The epoch preceding in the north of Europe the epoch of Reformation is marked by religious unrest, political adversities, expectation of the end of the world. Burning villages become habitual for his country-side landscape while gallows and wheels become an integral part of all landscapes. Since the late sixties of the 15th century public punishments and tortures of heretics have begun to be carried out in squares of Netherlandish towns. Witch-hunt assumed unseen proportions which was greatly contributed to by the famous bull of Pope Innocent VI dated December 9, 1484. It called for a fight against witches and sorcerers, against all those who gave themselves up to devils, succubuses, incubuses and their incarnations, to incantations, witchcraft and other damned temptations and pursuits. Those who were suspected of witchcraft or heresy were arrested and held in custody for the duration of investigation. The term of custody was not limited: the prisoner could wait in those harsh conditions for years until his fate was decided. But it was not until the interrogations that the worst began. The use of savage tortures made the position of those under investigation hopeless. An elaborate system of physical and moral mutilation of the prisoner made him agree to any accusation. The most preposterous was that even animals could be suspected of dealings with the devil. Domestic cats were subjected to repression actions more often than anybody else.

It is in this horrible atmosphere of medieval terror that the artistic conception and the system of representational means are beginning to take shape to make Bosch an honorary professor of nightmares, the author of Boschoviada, one of the darkest artists in world art. The master strove to expose the roots of evil reigning in the world. But now he sees the rootcause not in the people's foolishness but in the idea of the first-born sin. Retribution for this sin becomes the main theme of the middle period in the artist's creative work.

Bloody social conflicts were seen by people of the time as a revelry of the nether world's forces, as a sign of the imminent arrival of the





## BOSCH

Antichrist. In an atmosphere when reality was acquiring the features of an apocalyptic nightmare, Bosch turns his eye to the theme of saints. Recluses and ascetics attempting to resist the evil are seen by the artist as an embodiment of all that is positive in life.

The altar "Temptations of St. Anthony", whose life the master is turning to more than once, strikes us by a whimsical refinement of images. The evil around the saint is so multifarious and pathologic that it can compete with pictures of the nether world and the Last Judgment. Evil looms on every side in the form of terrible nightmares: ghosts, horrible faces, metallic structures entwined with the bodies of human beings and animals, the armour of knights, dishes and utensils assuming the shape of birds, fishes and beasts — all moving in the surreal, furtively dynamic life against the background of highly concrete landscapes. Indeed, the bay and the Netherlandish village flaming in the midst of the night, the hilly plains along which calmly flows the river — all make up pictures of nature that are highly realistic and instinct with majestic beauty and harmony.

The paradoxical blend of the real and the surreal tends to produce a panorama of earthly life proceeding under the power of evil. This life is formed from different subjects and situations which are not connected with each other: we find St. Anthony on his knees before the crucifix performing the black mass; we find the living Christ appearing from the depths of the altar by the side of his own crucifix; we find the giant Christopher wading across a river, carrying on his shoulders the "burden of the world"; we see St. John the Baptist on a green glade, plunged in profound thought; the earth and sky are filled with the bodies of monsters. The coexistence of good and evil, the constant struggle between the two, and their interpenetration are a characteristic feature of Bosch's art. We find a similar principle in other works by Bosch in which he depicts holy men and hermits.

In the final decade of Bosch's life, the cultural climate in the Netherlands and in Europe as a whole underwent a change. The end of the world, predicted by prophets and preachers alike, never came to pass. Earthly life was beginning to dominate the minds of men and women, driving away the religious and mystical world view. Raphael and Michelangelo were the idols of the new generation of young artists. While not abandoning his earlier topics and subjects, Bosch inevitably felt himself to be under the influence of the new humanistic movement.

Bosch's last works were a far cry from the grave asceticism of the Middle Ages, and the diversity of colour and ornamentation in which he always excelled were now manifested to the full. The joyous spirit of the Golden Age of Netherlandish painting could be said to have been revived in Bosch's artistic works.

Among the canvasses of the last period, the altar "Garden of Earthly Delights" is one of the most striking and fantastic. And while here, as in his earlier works, he applies himself to the symbolic depiction of the earthly life, the general tenor of this canvass is somewhat distinct from the earlier ones.

Like most medieval altars, the "Gardens of Earthly Delights" consists of two parts: the inner and the outer. Let us note that the inner part could be seen by Bosch's contemporaries only on holidays, during the solemn divine services, when the folds of the altar were opened up. The outer part of the altar depicts the Earth on the third day of creation: neither man nor beast is as yet there, only the mountains and the vegetation. The Earth is surrounded by cosmic space in the form of a sphere. The rays of the Sun pierce the skies to illuminate the serene face of the Earth.

The inner part is, traditionally, a triptych, the left and right parts of





## BOSCH

which are opposite each other, and are depictions of Paradise and Hades. On the left part is the scene of Eve's creation by God, and the Gardens of Eden surrounding the Fountain of Life are reminiscent of a vast botanical garden which is a scene of heavenly harmony of southern palms and unpretentious northern plants, the most incredible beasts, birds and amphibious creatures which one could hardly expect to exist: they are all the fruits of the artist's imagination. An elephant and a seal, a giraffe and a bear, a unicorn and a cow seem to feel quite at ease in the neighbourhood of these fantastic beasts. Peacocks, storks, wild boars, deer, swans, porcupines, fishes and frogs are all part of this great variety of living forms, which seem to exist in perfect harmony with each other, but a closer look will show a mouse caught by a cat, and a fallow-deer killed by a beast of prey. What the artist seems to be telling us is that evil and hostility were already present in embryo in Paradise, in the Garden of Eden.

Vast masses of people and animals are milling around the oval pond, in the central part of the altar, surrounded by incredible plants, mechanisms and fantastic combinations of these. They all seem to be moved and impelled by the hand of an invisible director, throbbing, now blending into whimsical combinations, now disintegrating into hieroglyphic fractures. The sinfulness of human life has many faces – that is probably the symbolic message of the central composition.

The right part of the altar shows the Inferno. At its centre stands the "tree of knowledge", which looks more like an empty shell atop a rotten stem. Compared with its earlier depictions, the Inferno here is more mechanistic and rational, no longer resembling a vast kitchen, but rather a monstrous, well-adjusted machine running without hitch according to a once-and-for-ever preset rhythm. Earlier on, Bosch may have amazed us by the encyclopaedic imagery of industrial technology of his own day (smelting furnaces, windmills, forges, bridges, sea-going vessels, and a diversity of weapons), while the fantastic mechanisms we find here could very well be a brilliant prophecy of the coming machine civilization.

In this canvass, Bosch reveals himself as a past-master of composition, a producer of the picturesque canvass of great genius. One feels a sense of delight and admiration at his great skill in mastering and grouping together such a vast host of the most diverse subjects and images.

The history of the European Renaissance would be far from complete without Bosch's creative effort. The honour of "discovering" this artist belongs to the 20th century: his name has been resurrected after three centuries of oblivion. Sheer accident or the caprice of fashion can hardly explain the resurgent interest in his art. One fairly obvious reason is that things and events in this world of ours tend to recur and repeat themselves again and again, to paraphrase an idea expressed by the great Russian poet Sergei Yesenin. After all, happenings like witch-hunts, cities in ruins and villages in ashes are features of our recent past. Our own day, which is as full of care and trouble, social and political conflict, economic, moral and religious problems as other transition periods, reminds us of Bosch's epoch. Perhaps, as we ponder the works of this man of genius, we shall be able to divine and recognize in his grotesque images the traits, vices and failings of our own life, and so be enabled to take a more critical view of ourselves and those around us, in our efforts to find solutions for many of the painful problems of our day.



the depictions of a  
divine creation  
in of Life are  
of heavenly  
plants, the  
which one  
tist's imagination  
corn and a cow  
these fantastic  
porcupines,  
forms, which  
closer look  
by a beast of  
evil and hostility  
arden of Eden  
s are milling  
surrounded by  
of these. They  
an invisible direct  
is, now disintegrated  
man life has many  
central composition  
e Inferno. At its  
ore like an empty  
depictions, the line  
ger resembling a  
machine running  
t rhythm. Earlier  
magery of industrial  
ndmills, forges, bridges  
ns), while the fantastic  
e a brilliant prophetic

self as a past-master  
canvass of great  
at his great skill  
t of the most over-

sance would be  
ne honour of "a son  
ame has been resur  
dent or the capric  
st in his art. One  
world of ours tend  
paraphrase an idea  
enin. After all, man  
s in ashes and tra  
full of care and tr  
and religious prob  
sch's epoch. Per  
we shall be able  
traits, vices and  
more critical view  
find solutions for

# ГРАФИКА DRAWING

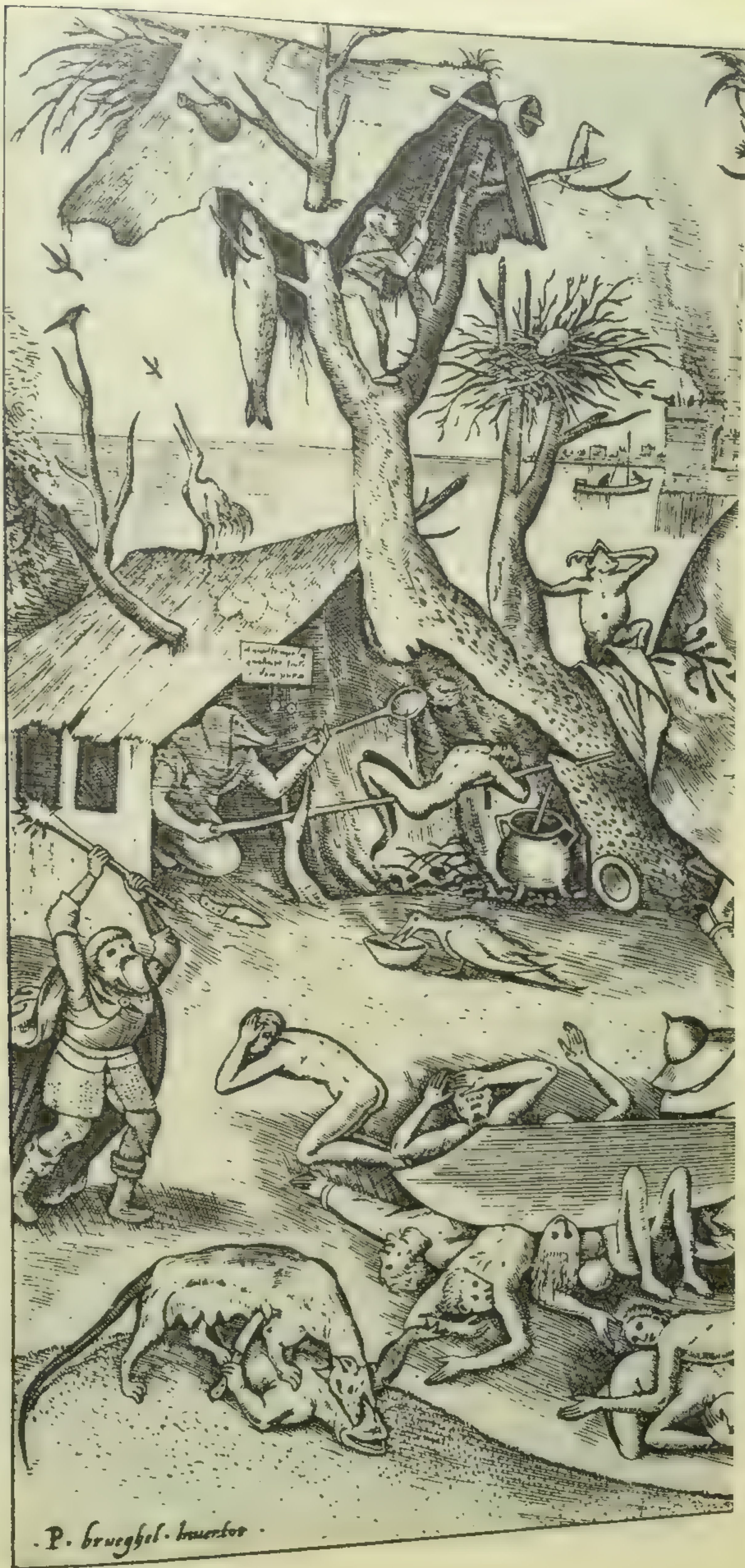




ORA TVMENT IRA, NIGRESCUNT SANGVINE VENA.  
 Gramscap doet den mont swillen, en verbittert den moet Sy bevoert den gheest, en maecht swert dat bloot.

20. Гнев. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"  
 20. Anger. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"





21-23. Гнев. Фрагменты  
гравюры

21-23. Anger. Details  
of Engraving

P. Bruegel. Inventor





IRA









24. Тщеславие. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"

24. Vanity. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"





25-27. Тщеславие.  
Фрагменты гравюры  
25-27. Vanity. Details  
of Engraving









RBIA

P. brueghel . lauteur .





... and a picture ...

... and a ...

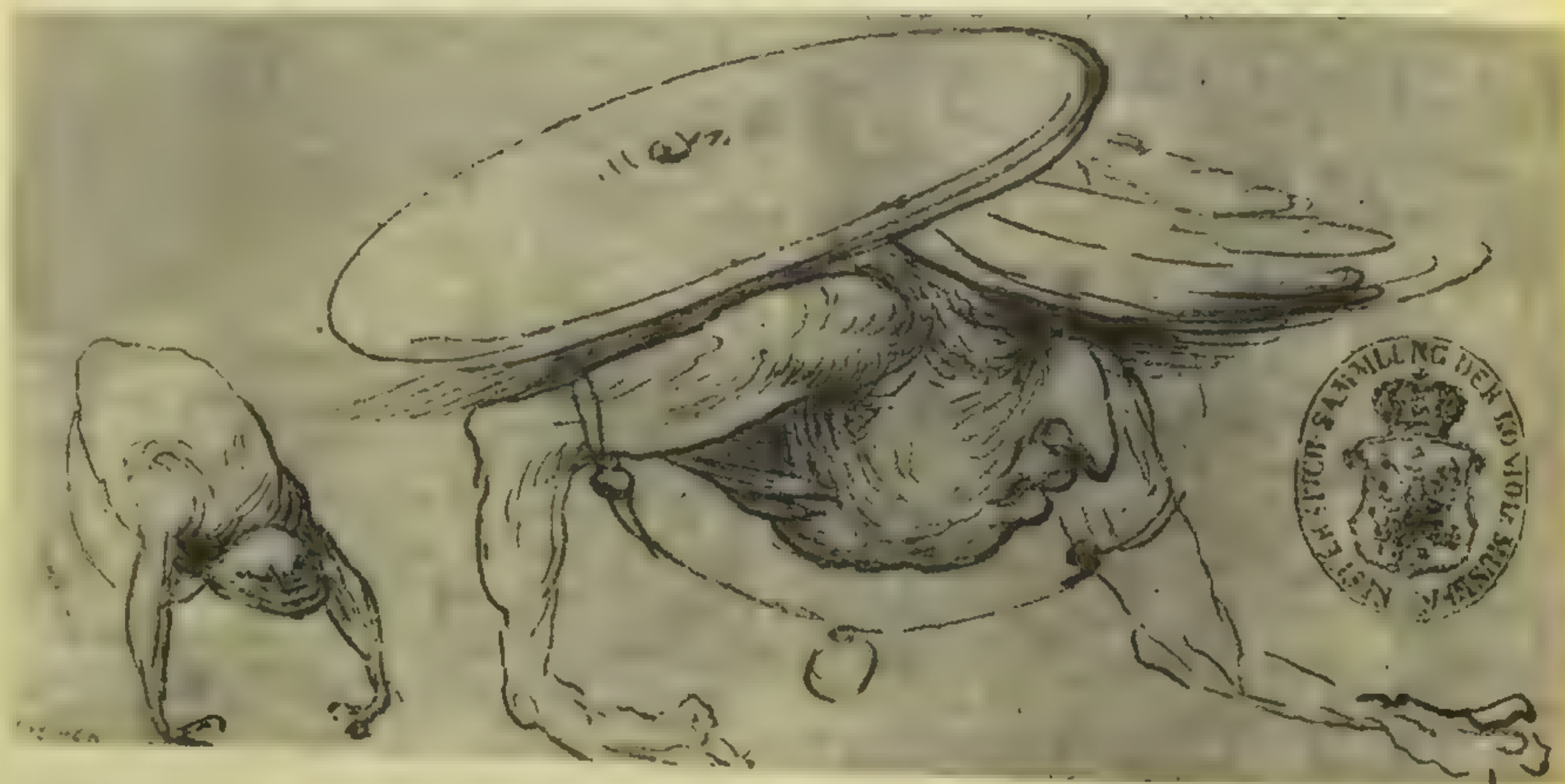


28. Эскизный набросок к картине "Фокусник"  
28. Sketch to the Picture "Juggler"



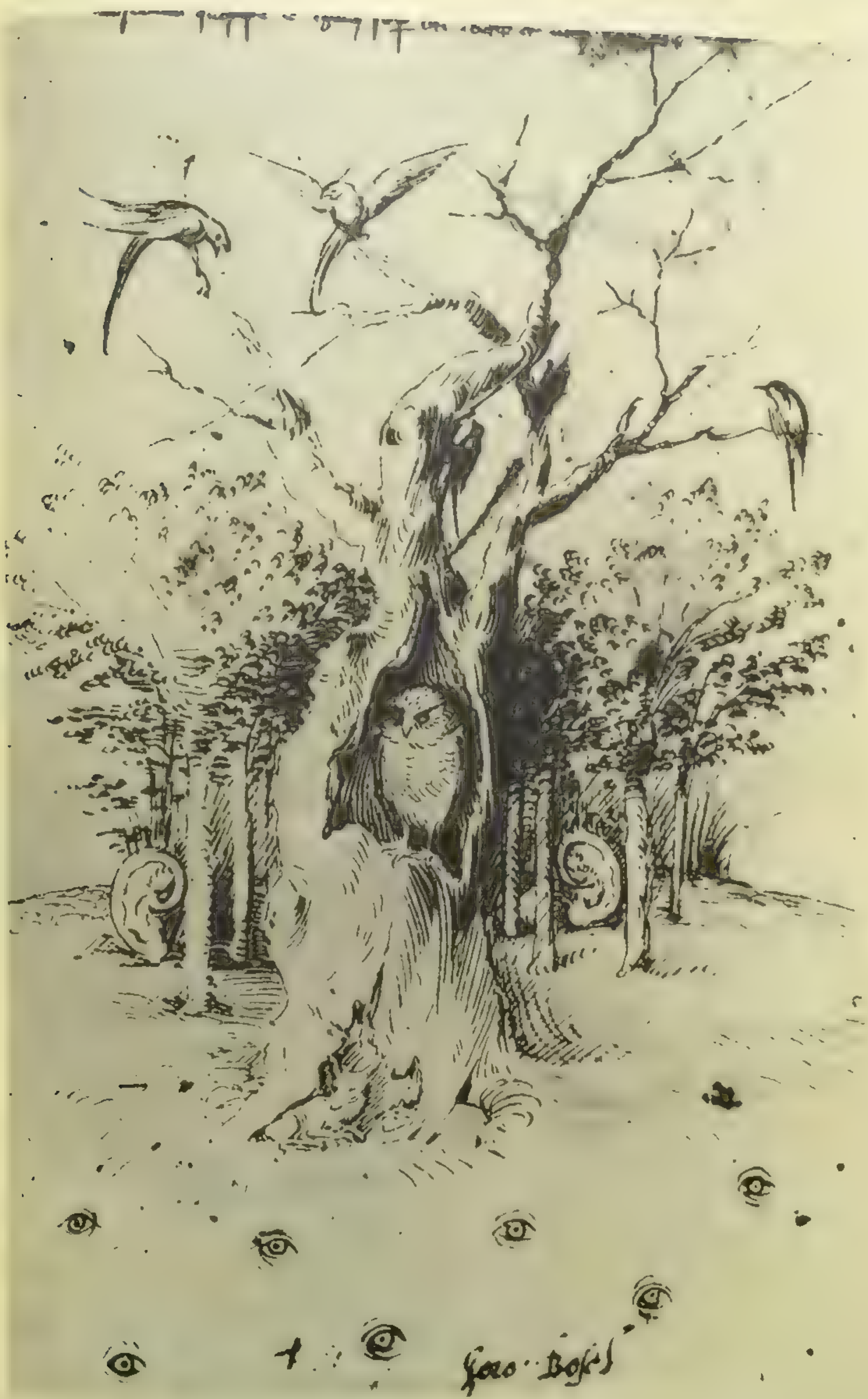
29. Ведьма и человек в улье  
29. A witch and a Man in Beehive





30. Монстры  
30. Monsters





31. Глаза и уши  
31. Eyes and Ears





32. Эскиз к пропавшей картине "Ученый спор монахов с еретиками"

32. Sketch to Lost Picture "Scientific Debate Between Monks and Heretics"

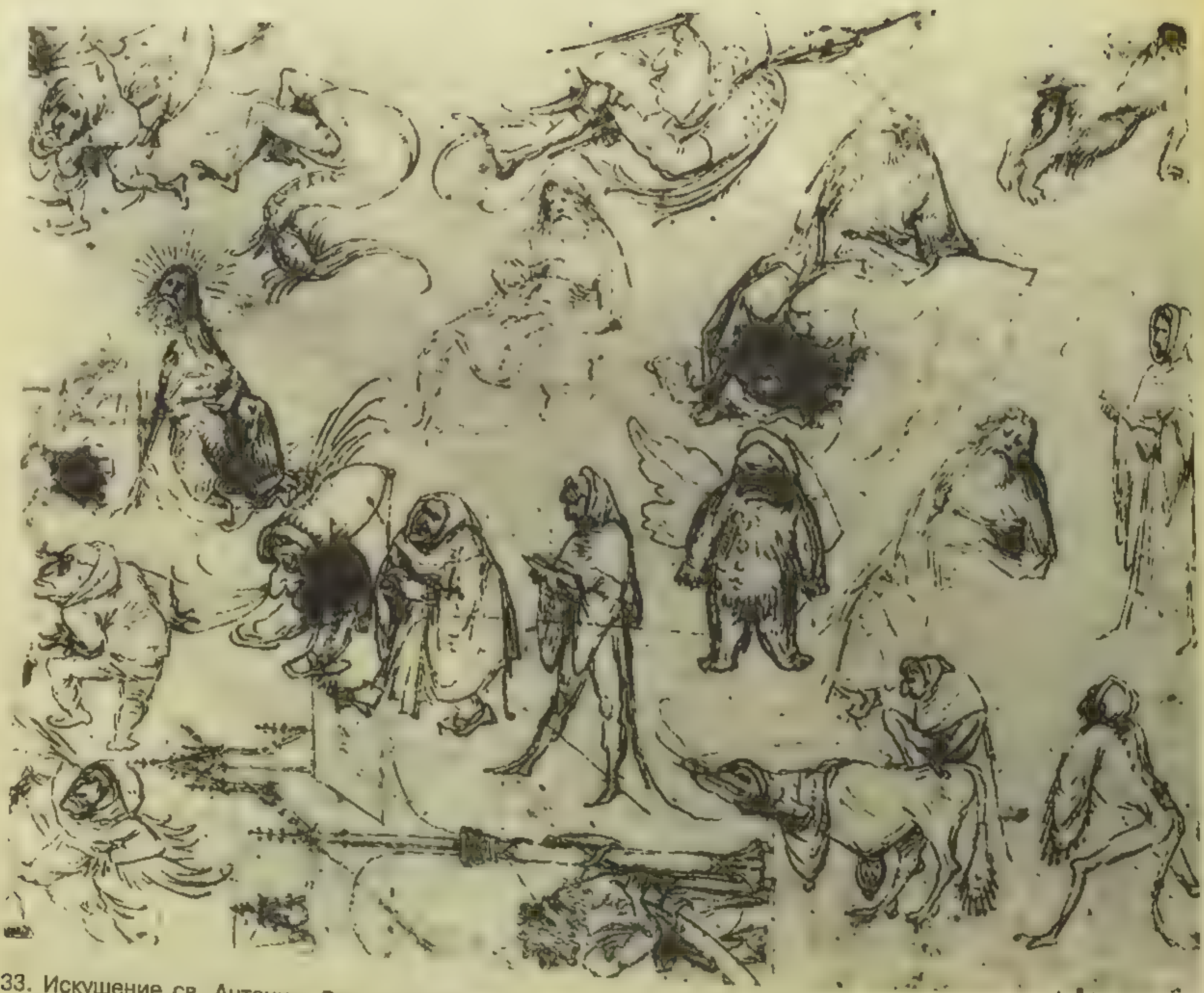




Handwritten text at the bottom right of the illustration, possibly a signature or a note.



34. Искушение св. Антония. Фрагмент рисунка  
34. Temptation of St. Anthony. Detail of Drawing

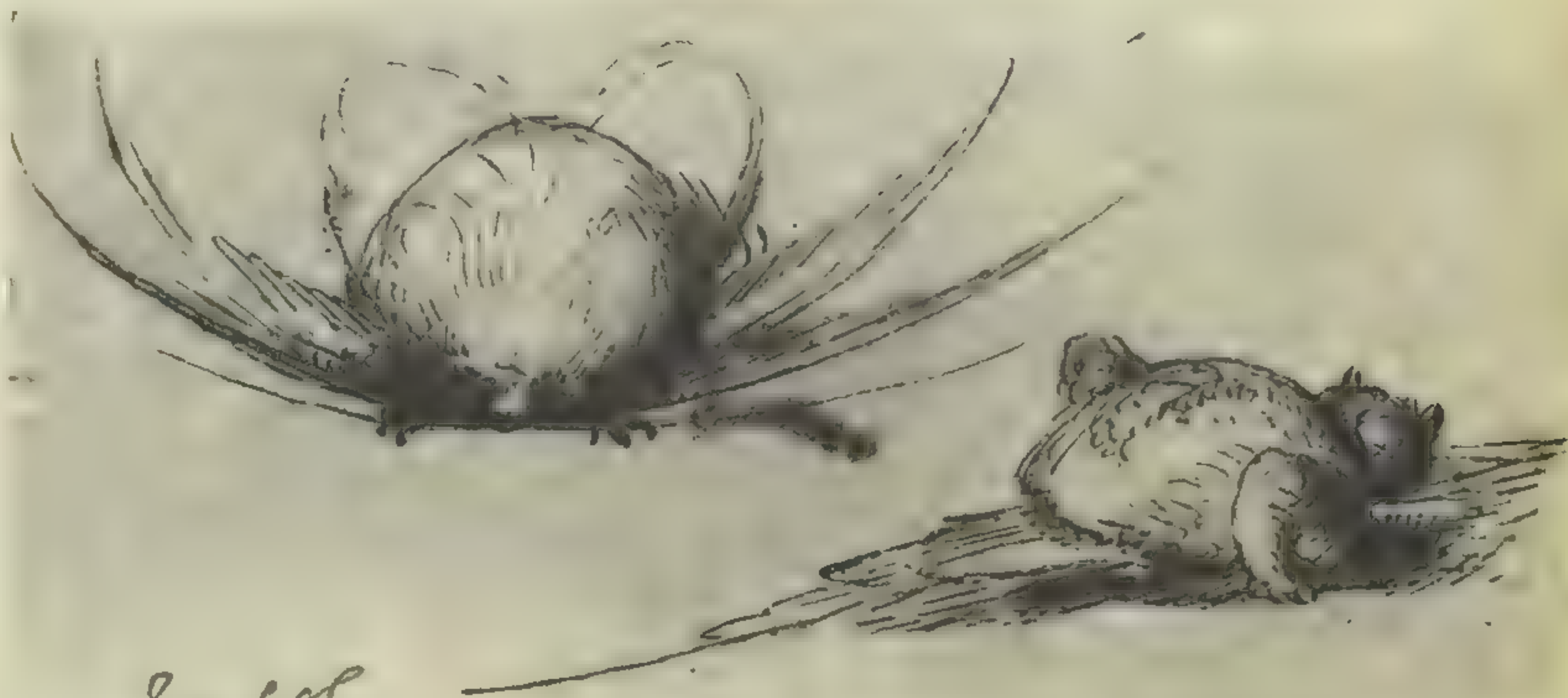


33. Искушение св. Антония. Рисунок пером  
33. Temptation of St. Anthony. Pen-Drawing









Рисовано.

35. Монстры  
35. Monsters





36. Древо познания  
36. Tree of Knowledge





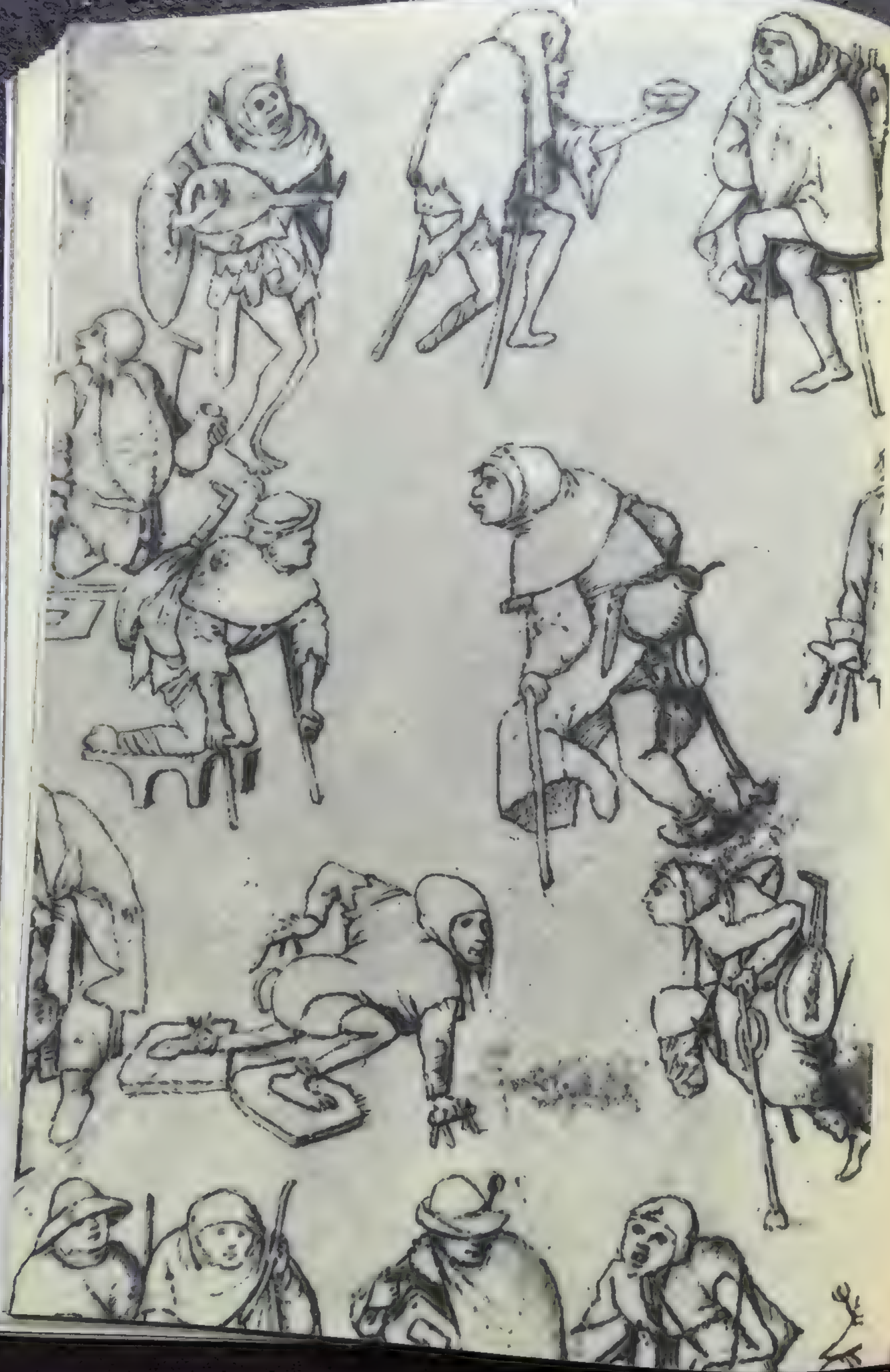
37. Калеки. Рисунок пером  
37. Cripples. Pen-Drawing

38. Калеки. Фрагмент рисунка  
38. Cripples. Detail of Drawing











39-40. Калеки. Фрагменты рисунка  
39-40. Cripples. Details of Drawing







41. Нищие. Рисунок пером  
41. Beggars. Pen-Drawing

42. Нищие. Фрагмент рисунка  
42. Beggars. Detail of Drawing









43. Калеки. Рисунок пером  
43. Cripples. Pen-Drawing

44-45. Калеки. Фрагменты рисунка  
44-45. Cripples. Details of Drawing











ЖИВОПИСЬ  
PAINTING



46. Операция глупости  
46. Operation on Stupidity







47-49. Искушение св. Антония.  
Алтарный триптих  
47-49. Temptation on St. Anthony.  
Altar Triptych











50. Искушение св. Антония. Фрагмент  
центральной части алтаря  
50. Temptation of St. Anthony.  
Detail of Central Part of Altar





Искушение св. Христа  
сатаной  
Temptation of St. Christ  
by Satan





31-52. Искуш  
часть алтаря  
31-52 Temptat  
alzar



51-52. Искушение св. Антония. Фрагменты правой  
части алтаря  
51-52 Temptation of St. Anthony. Details of Right Part of  
Altar





51-52. Искушение св. Антония. Фрагменты правой  
части алтаря

51-52. Temptation of St. Anthony. Details of Right Part of  
Altar





Caliente  
27  
Estatu d





53-54. Испытание св. Антония. Фрагменты цент-  
ральной части алтаря  
53-54 Temptation of St. Anthony Details of Central Part of  
Altar









55. Искушение св. Антония. Фрагмент централь-  
ной части алтаря  
55 Temptation of St. Anthony. Detail of Central Part of Altar



56-57. Искушение св. Антония. Фрагменты левой  
части алтаря  
56-57. Temptation of St. Anthony. Details of Left Part of  
Altar





58. Искушение св. Антония. Фрагмент центральной  
части алтаря

58. Temptation of St. Anthony. Detail of Central Part of Altar





АНТОНИЯ. Фрагмент  
попы. Detail of C...



60. Испытание св. Антония. Фрагменты цент-  
ральной части алтаря

60. Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of  
Altar





59-60 Искушение св. Антония. Фрагменты цент-  
ральной части алтаря

59-60 Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of  
Altar











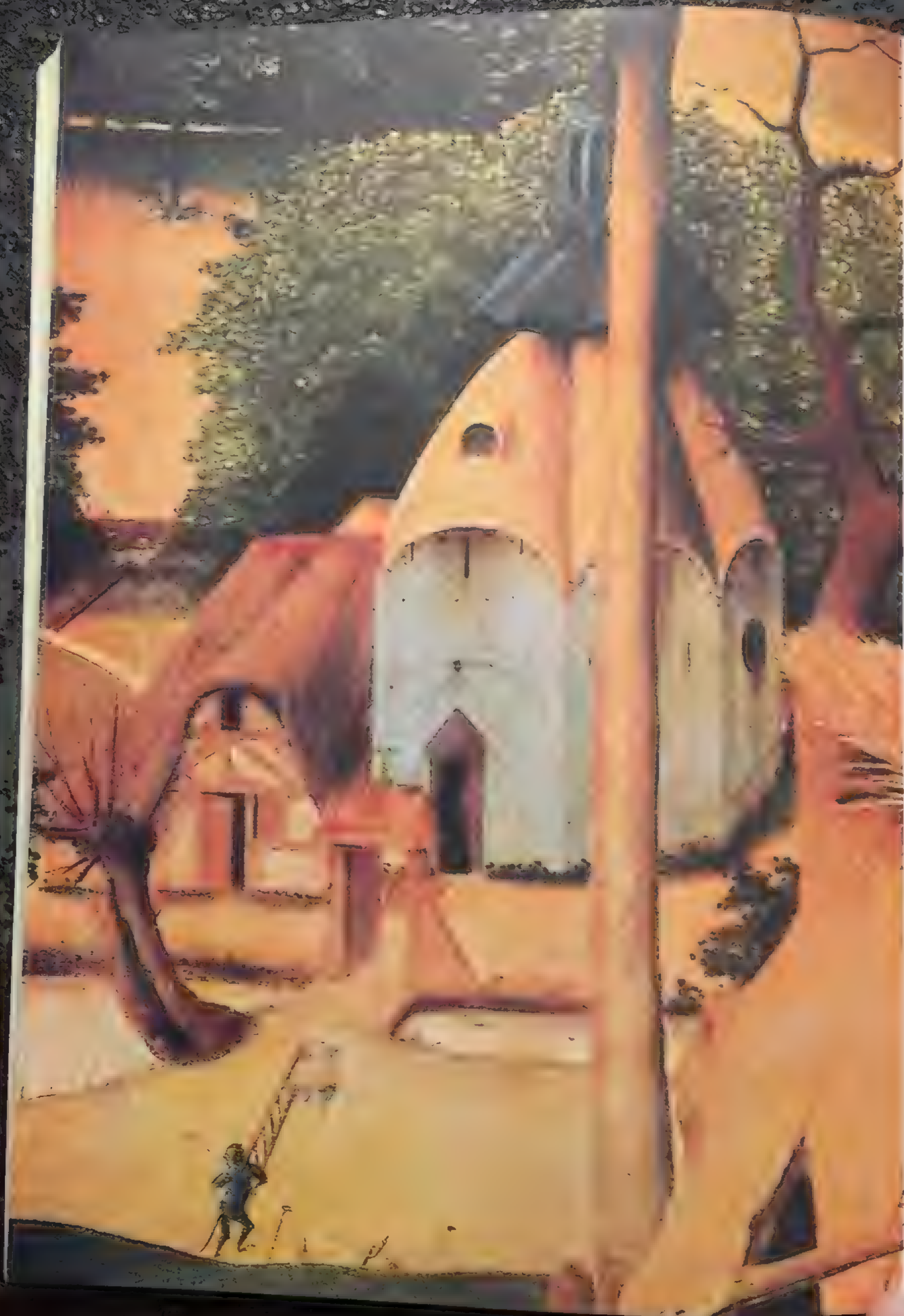
61. Святой Христофор  
61. St. Christopher

62. Искушение св. Антония  
62. Temptation of St. Anthony













63-64. Искушение св. Антония. Фрагменты  
63-64. Temptation of St. Anthony. Details





65-67. Сад земных наслаждений.  
Алтарный триптих  
65-67. Garden of Earthly Delights. *Altar Triptych*









68—70. Сад земных наслаждений.  
Фрагменты правой части алтаря  
68—70. Garden of Earthly Delights.  
Details of Right Part of Altar



68-70. Сад земных  
Фрагменты прорыва  
68-70. Garden of Earthly  
S of Earthly













71-72. Сад земных наслаждений. Фрагменты правой части алтаря  
71-72. Garden of Earthly Delights. Details of Right Part of Altar











3. Сад  
4. Garden



73-74. Сад земных наслаждений. Фрагменты правой части алтаря  
73-74. Garden of Earthly Delights Details of Right Part of Altar











75-76. Сад земных наслаждений. Фрагменты центральной части алтаря

75-76. Garden of Earthly Delights. Details of Central Part of Altar



77-79. Сад земных наслаждений. Фрагменты центральной части алтаря  
77-79. Garden of Earthly Delights. Details of Central Part of Altar















80-81. Сад земных наслаждений. Фрагменты  
левой части алтаря  
80-81. Garden of Earthly Delights. Details of Left Part of  
Altar









82. Фрагмент центральной части алтаря  
82. Detail of Central Part of Altar





83-84. Поклонение волхвов. Алтарный триптих  
83-84. Worship of the Magi. *Altar Triptych*











85-86. Поклонение волхвов. Фрагменты центральной  
части алтаря

85-86. Worship of the Magi. Details of Central Part of Altar







87. Святой Иоанн  
87. St. Joannes



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ  
LIST OF ILLUSTRATIONS



1. Иеронимус Босх. Автопортрет. Рисунок
2. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе
3. Несение креста. Гент. Музей изящных искусств
4. Корабль дураков. Париж. Лувр
5. Страшный суд. Алтарный триптих. Вена. Академия
6. Страшный суд. Створка алтаря
7. Страшный суд. Фрагмент центральной части алтаря
8. Страшный суд. Створка алтаря
9. Страшный суд. Фрагмент алтарного триптиха
10. Искушение св. Антония. Левая часть алтарного триптиха. Мадрид. Прадо
11. Искушение св. Антония. Вариант. Вена. Академия
12. Искушение св. Антония. Фрагмент алтарного триптиха. Мадрид. Прадо
13. Христос перед народом. Франкфурт-на-Майне
14. Несение креста. Вена
15. Сад земных наслаждений. Внешние створки алтаря. Мадрид. Прадо
16. Сад земных наслаждений. Фрагмент левой части алтарного триптиха.
17. Страшный суд. Центральная часть алтарного триптиха. Вена. Академия
18. Вознесение блаженных душ в рай. Венеция. Дворец дожей
19. Иеронимус Босх. Автопортрет. Гравюра
20. Гнев. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"
- 21-23. Гнев. Фрагменты гравюры
24. Тщеславие. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"
- 25-27. Тщеславие. Фрагменты гравюры
28. Эскизный набросок к картине "Фокусник". Париж. Лувр
29. Ведьма и человек в улье. Рисунок. Вена. Альбертина
30. Монстры. Рисунок. Берлин
31. Глаза и уши. Рисунок. Берлин
32. Эскиз к пропавшей картине "Ученый спор монахов с еретиками". Нью-Йорк
33. Искушение св. Антония. Рисунок пером. Париж. Лувр
34. Искушение св. Антония. Фрагмент рисунка
35. Монстры. Рисунок. Берлин
36. Древо познания. Рисунок. Нью-Йорк
37. Калеки. Рисунок пером. Вена. Альбертина
- 38-40. Калеки. Фрагменты рисунка
41. Нищие. Рисунок пером. Париж. Лувр

42. Нищие. Фрагмент рисунка
43. Калеки. Рисунок пером. Брюссель. Гравюрный кабинет
- 44-45. Калеки. Фрагменты рисунка
46. Операция глупости. Мадрид. Прадо
- 47-49. Искушение св. Антония. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
50. Искушение св. Антония. Фрагмент центральной части алтаря
- 51-52. Искушение св. Антония. Фрагменты правой части алтаря
- 53-55. Искушение св. Антония. Фрагменты центральной части алтаря
- 56-57. Искушение св. Антония. Фрагменты левой части алтаря
- 58-60. Искушение св. Антония. Фрагменты центральной части алтаря
61. Св. Христофор. Роттердам
62. Искушение св. Антония. Мадрид. Прадо
- 63-64. Искушение св. Антония. Фрагменты
- 65-67. Сад земных наслаждений. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
- 68-74. Сад земных наслаждений. Фрагменты правой части алтаря
- 75-79. Сад земных наслаждений. Фрагменты центральной части алтаря
- 80-81. Сад земных наслаждений. Фрагменты левой части алтаря
82. Сад земных наслаждений. Фрагмент центральной части алтаря
- 83-84. Поклонение волхвов. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
- 85-86. Поклонение волхвов. Фрагменты центральной части алтаря
87. Св. Иоанн. Берлин

1. Hieronymus Bosch. Self-Portrait. Drawing
2. St. Joannes Cathedral in Hertogenbosch
3. The Way of the Cross. Ghent. Museum of Fine Arts
4. Ship of Fools. Paris. The Louvre
5. The Last Judgement. Altar Triptych. Vienna. Academy
6. The Last Judgement. Fold of Altar
7. The Last Judgement. Detail of Central Part of Altar Triptych
8. The Last Judgement. Fold of Altar
9. The Last Judgement. Detail of Altar Triptych
10. Temptation of St. Anthony. Left Part of Altar Triptych. Madrid. Prado
11. Temptation of St. Anthony. Version. Vienna. Academy



12. Temptation of St. Anthony. Detail of Altar Triptych. Madrid. Prado
13. Christ Before the People. Frankfurt on the Main River
14. The Way of the Cross. Vienna
15. Garden of Earthly Delights. Outside Folds of Altar. Madrid. Prado
16. Garden of Earthly Delights. Detail of Left Part of Altar Triptych
17. The Last Judgement. Central Part of Altar Triptych. Vienna. Academy
18. Ascension of Blissful Souls to Paradise. Venezia. Palace of the Doges
19. Hieronymus Bosch. Self-Portrait. Engraving
20. Anger. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"
- 21-23. Anger. Details of Engraving
24. Vanity. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"
- 25-27. Vanity. Details of Engraving
28. Sketch to the Picture "Juggler". Paris. The Louvre
29. A Witch and a Man in Beehive. Drawing. Vienna. Albertina
30. Monsters. Drawing. Berlin
31. Eyes and Ears. Drawing. Berlin
32. Sketch to Lost Picture "Scientific Debate Between Monks and Heretics". New York
33. Temptation of St. Anthony. Pen-Drawing. Paris. The Louvre
34. Temptation of St. Anthony. Detail of Drawing
35. Monsters. Drawing. Berlin
36. Tree of Knowledge. Drawing. New York
37. Cripples. Pen-Drawing. Vienna. Albertina
- 38-40. Cripples. Details of Drawing.
41. Beggars. Pen-Drawing. Paris. The Louvre
42. Beggars. Detail of Drawing.
43. Cripples. Pen-Drawing. Brussels. Engraving Cabinet
- 44-45. Cripples. Details of Drawing
46. Operation on Stupidity. Madrid. Prado
- 47-49. Temptation of St. Anthony. Altar Triptych. Madrid. Prado
50. Temptation of St. Anthony. Detail of Central Part of Altar
- 51-52. Temptation of St. Anthony. Detail of Right Part of Altar
- 53-55. Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of Altar
- 56-57. Temptation of St. Anthony. Details of Left Part of Altar
- 58-60. Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of Altar
61. St. Christopher. Rotterdam

62. Temptation of St. Anthony. Madrid. Prado
- 63-64. Temptation of St. Anthony. Details
- 65-67. Garden of Earthly Delights. Altar Triptych. Madrid. Prado
- 68-74. Garden of Earthly Delights. Details of Right Part of Altar
- 75-79. Garden of Earthly Delights. Details of Central Part of Altar
- 80-81. Garden of Earthly Delights. Details of Left Part of Altar
82. Garden of Earthly Delights. Detail of Central Part of Altar
- 83-84. Worship of the Magi. Altar Triptych. Madrid. Prado
- 85-86. Worship of the Magi. Details of Central Part of Altar
87. St. Joannes. Berlin



Альбом по изобразительному искусству

**Иеронимус Босх**  
**Живопись. Графика**

Составитель и автор вступительного текста  
*Е. Акимова*

Переводчик А. Грудинова

Оформление и макет В. Смуруженков

Технический редактор Н. Горбунова

Корректор английского языка В. Савина

Издание подготовлено при участии  
профессионального фонда  
"Русский театр"  
и ТОО "АРТ МИФ"

В издании использованы материалы издательства  
"Изобразительное искусство"

Сдано в набор 7.06.93 г. Подл. в печ. 16.08.93 г. Формат 60×90 1/8.  
Гарнитура Прагматика. Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 14,2. Уч.-изд. л. 13,26. Тираж 40000 экз.  
С1 Заказ 859  
Фирма "Алекс". Москва, Лесная, д. 43.  
Отпечатано на машинах фирмы "Heidelberger"  
в ИПО "Лев Толстой", г. Тула.



изобразительному искусству

Иеронимус Босх  
Живопись. Графика

и автор вступительного текста  
Е. Акимова

переводчик А. Гурнов

дизайн и макет В. Овчинникова

технический редактор Н. Горбунов

редактор английского языка В. Савицкий

подготовлено при участии  
Федерального агентства по культуре  
и кинематографии

и ТОО "АРТ МИО"

использованы материалы изобразительного искусства

Подп. в печ. 16.08.97 г. автор  
дизайна. Печать офсетная. Бумага  
Уч.-изд. Л. 13,25. Тираж 200 экз.

С1 Заказ 250  
Москва, Ленинский пр. 40  
Издательство "Толстой", г. Тула







• Bosch • Box •



BOSCH